

Ángeles Arce

**Juan Francisco Masdeu:
La “buena” intención de un “mal”
traductor de poesía**

Desde que me intereso por la literatura comparada hispanoitaliana, he seguido diferentes métodos de estudio en función de las épocas, los autores o los textos analizados llegando a la conclusión de que con estas dos literaturas el enfoque comparatista está plenamente justificado. Y ha sido precisamente esa dedicación al comparatismo la que me ha puesto en contacto con los jesuitas españoles expulsos, sin los cuales las relaciones culturales entre España e Italia durante las últimas décadas del siglo XVIII hubieran sido completamente diferentes.

Está fuera de toda duda que uno de los sucesos más significativos que tuvieron lugar en la Europa ilustrada fue la gradual y tajante expulsión de los jesuitas de diversas cortes borbónicas. Y que este evento conmocionó a la sociedad dieciochesca española, lo prueban los muchos trabajos publicados que tratan de analizar las causas o las consecuencias de la decisión carolina, los avatares de un dramático viaje hacia un destino incierto y lleno de calamidades, o los problemas de adaptación y supervivencia de unos hombres hasta que, por fin, fueron admitidos en los territorios pontificios.¹

Pero, frente a la abundante bibliografía que estudia este hecho y también el papel de los expulsos durante las tres décadas de exilio como historiadores, lingüistas, musicólogos o literatos en el más amplio sentido dieciochesco del término, no son muchos los trabajos que se han ocupado en mostrar la labor que algunos de estos intelectuales ejercieron en el campo de la traducción o de las interrelaciones culturales que nos

¹ No voy a citar los muchos trabajos que hablan de la Compañía de Jesús porque, pese a ser básicos e imprescindibles, están en la mente de todos. Señalaré, en cambio, algún título que no se encuentra en las bibliografías tradicionales.

proporcionan un abundante material para el comparatismo entre estas dos literaturas tan afines y al mismo tiempo tan dispares.²

Sin embargo, que su esfuerzo haya sido importante y meritorio, no quiere decir que el resultado haya sido todo lo satisfactorio que ellos pretendían; precisar ese punto concreto con respecto a una valiosa y gran personalidad como la de Juan Francisco Masdeu y sus traducciones poéticas al italiano, intenta ser el objetivo de mi modesta contribución a este Coloquio.

Y con respecto al uso de la lengua italiana por parte de los jesuitas españoles tanto en sus obras originales como en el campo de las traducciones, quisiera que se me permitiera hacer una reflexión. Es sabido que autores como Llampillas, Andrés o Masdeu, por ejemplo, escribieron gran parte de sus obras primero en italiano para que el público de ese país pudiera seguir sin esfuerzo las contestaciones a la polémica entablada.³ Pero de forma casi inmediata comenzaron a publicarse en nuestra península las versiones castellanas de esos mismos trabajos –bien realizadas por ellos mismos o encargadas a otros– porque los entonces desterrados necesitaban hacer méritos ante el monarca para preparar su futuro regreso a la patria, al mismo tiempo que justificaban ante la sociedad española la pensión que recibían del gobierno, ya que cuanto más escribieran, más se vería incrementada esa exigua ayuda económica.⁴

² El estudio de la traducción se incorpora al comparatismo hace apenas dos décadas: se estudia la recepción y la circulación de una obra y, al mismo tiempo, el cómo ésta se reinterpreta en otra tradición literaria. Precisamente bajo el epígrafe “Últimas tendencias” se encuentra la traducción literaria en el libro de Vega y Carbonell (1998: 137-143).

³ Lo que inicialmente surgió como colaboración entre intelectuales españoles e italianos en un diario de Bolonia dirigido por Ristori, *Memorie enciclopediche*, fue dando paso a fuertes polémicas que hicieron que el grupo de españoles, entre los que se encontraba Masdeu, se alejara de la redacción de la revista. Datos sobre estas *querelles* literarias se encuentran en Giovanna Calabrò (1968). El mismo Masdeu, al parecer, fue el promotor de un “Progetto d’un giornale Europeo d’una Società di Letterati Spagnuoli residenti in Italia” (Cian 1895: 51 y Marcu 1924: 91-92).

⁴ Como recompensa de su trabajo histórico, a Masdeu “le fueron concedidas hasta diez pensiones” y eso que “más de tres pensiones pocos alcanzaron” (Frías 1914: 230). Que nuestro jesuita quería estar a bien con la corona de España pueden ser una buena prueba estas curiosas y “diplomáticas” *Reflexiones sobre el Extrañamiento de los jesuitas justa y heroicamente decretado por Carlos III, y justa y heroicamente levantado por Fernando VII* (Frías 1914: 231).

Pero yo quiero centrar mi atención en las traducciones estrictamente literarias hechas por jesuitas expulsos en una doble vertiente: me refiero tanto a las versiones y adaptaciones al castellano de obras más o menos emblemáticas de la literatura italiana, como a las traducciones a esta lengua de autores españoles que eran prácticamente desconocidos en los ambientes cultos de ese país.

No es necesario recordar, y menos en este lugar, la opinión negativa que de España y de la América hispana circulaba por la Europa ilustrada.⁵ Pero que alemanes, ingleses o franceses criticaran una administración considerada incompetente, un poder político que extendía sus tentáculos en demasiados territorios –aunque mucho más mermados que en décadas anteriores–, o se opusieran a un clero que parecía querer ejercer su tutela intelectual sobre toda una sociedad, era algo a lo que el ciudadano medio español, más o menos ilustrado, estaba habituado e, incluso, muchos de ellos podían hasta compartir la crítica adversa de los extranjeros. Pero que en el país de acogida la “hispanofobia” se centrara indiscriminadamente contra la literatura española y que los ataques vinieran de manos de correligionarios como Bettinelli o Tiraboschi,⁶ fue algo que estos “defensores de la patria” no estaban dispuestos a soportar.⁷ Y bien utilizando un tono agresivo como Llampillas o Masdeu,⁸ o bien uno más moderado y tolerante –y quizás más acorde con el espíritu dieciochesco– como el de Juan Andrés o Juan de Osuna, comenzaron a escribir esas obras filoespañolas de decenas de volúmenes.

Pero también hay que tener en cuenta que entre los expulsos no todos alcanzaron la fama. A pesar de las numerosas bajas que se produjeron por la avanzada edad de algunos, por las enfermedades contraídas o por las incomodidades de un penosísimo viaje, se cuentan por millares el número de ex-jesuitas hispanos que se asentaron en Italia central, aunque sólo unas pocas decenas han pasado la barrera del

⁵ El duro artículo que Nicole Masson de Morvilliers escribió contra España y su monarquía (*Encyclopédie Méthodique*, 1782) consiguió algo inusitado: que contra estos ataques conservadores y progresistas se unieran para hacer frente común contra tantas denuncias que se consideraban “exageradas”.

⁶ Sobre la intensa relación epistolar entre ambos eruditos puede verse Mari (1988).

⁷ De ahí la autodenominación de “filópatro expatriado” con la que algunos, como Fernández de Palazuelos por ejemplo, se presentan en la portada de sus libros.

⁸ El Padre Frías habla de lo “vario y caprichoso de su ingenio, su carácter vivo, audaz o *atrevidillo*, [...] inflexible y apasionado por sus ideas” (Frías 1914: 231).

anonimato. Los nombres que se barajan son siempre los mismos, y a los estudiosos del tema jesuítico sólo parecen haber interesado los apellidos de aquellos paladines de la cultura española que se ocuparon de defenderla ante sus detractores europeos. Y entre estos nombres más conocidos –como será el caso de Juan Francisco Masdeu– nos encontraremos con quienes trasladarán al italiano obras de la literatura española de épocas anteriores.

Pero además de esta faceta no conviene olvidar la contraria, es decir, pienso en aquellos jesuitas hispanos que durante los duros años del destierro y al entrar en contacto directo con la literatura italiana contemporánea, no sólo se quedan impresionados por su calidad, sino que quieren verterla al castellano para trasladar a la sociedad española algunos de los mensajes de crítica social o política que se encontraban plasmados en los autores italianos que quieren traducir. En este caso, en cambio, los nombres de los traductores serán prácticamente desconocidos e, incluso, en los archivos de jesuitas consta poco más que su nombre, la fecha de ingreso en la Compañía o la Provincia a la que fueron destinados para ejercer su ministerio. La fama de éstos no ha pasado a la historia literaria porque sus trabajos o bien no tuvieron nunca una gran difusión, o bien son de difícil localización y continúan inéditos en recónditas bibliotecas o colecciones privadas. Por sólo mencionar dos nombres, citaría los casos del santanderino don Antonio Fernández de Palazuelos (1748-¿1814?) y su versión castellana de las dos primeras partes de *Il giorno* de Giuseppe Parini,⁹ o de un más desconocido todavía don Antonio Gabaldón –vivo todavía en 1815– traductor, al parecer, del latín, del francés y del italiano, idioma del que traduce las *Notti romane* de Alessandro Verri y algunas tragedias de Vincenzo Monti y de Vittorio Alfieri.¹⁰

⁹ La traducción parcial –sin portada ni nombre de autor– del poema más emblemático del *Illuminismo* italiano tiene el peculiar y larguísimo título de *El Magisterio irónico del cortejo o chichisveo del célebre abate Parini. Versión de un filópato expatriado* (Venezia 1796, consta al final de la dedicatoria). He estudiado diversos aspectos de esta curiosa traducción –única hasta ahora en castellano del poema italiano– en varios trabajos (Arce 1996a; 1996b, 1998b, 1999a y 1999b).

¹⁰ Hasta ahora sólo se ha encontrado el manuscrito de la versión castellana del *Oreste* de Alfieri (Calvo: 1998). Sobre esta figura, casi desconocida, está investigando mi colega Cristina Barbolani, a quien agradezco los datos que me ha proporcionado.

Después de este largo inciso sobre la diferente “popularidad” de los jesuitas-traductores –inciso que me parecía interesante señalar porque creo que no ha sido hasta ahora apuntado por nadie–, comenzaré a tratar sobre el “italianismo” –permítaseme llamarlo así–¹¹ del más joven y famoso de los tres hermanos Masdeu, todos jesuitas, como se sabe.¹² Nacidos los tres en Palermo mientras su padre era Tesorero General del ejército del Reino de las Dos Sicilias cuando el entonces Carlos VII de Nápoles no era, todavía, Carlos III de España, el caso es que Juan Francisco (1744-1817) nunca se consideró italiano de origen, sino catalán como sus progenitores ya que como “*barcellonese*” o “natural de Barcelona” se presenta habitualmente en la portada de sus libros.

Masdeu, que es conocido fundamentalmente como historiador por los veinte volúmenes¹³ de su *Historia crítica de España y de la cultura española* (Madrid: Sancha 1783-1805) –aunque no se llegue al final de la Edad Media–,¹⁴ comenzó a los treinta años su trayectoria literaria con escauceos poéticos de escasa calidad (Batllori 1966: 68) pero, sobre todo, como traductor considerando, quizás, que la traducción era el mejor procedimiento para la difusión de la cultura de un país, para el perfeccionamiento de las lenguas empleadas y para el desarrollo de las

¹¹ Aunque soy consciente de utilizar este término en sentido no del todo correcto, con lo de “italianismo” quiero hacer referencia sólo al empleo de la lengua italiana por Masdeu tanto en su producción original en prosa o en verso como en las traducciones poéticas.

¹² Por algunos documentos que se conservan en el Ministerio de Asuntos Exteriores de Madrid, procedentes del *Archivo* de la Embajada española en Roma, Juan Francisco era el único de sus hermanos que firmaba en ocasiones como “de Masdeu”. En su obra *Vida del Beato Josef Oriol* (Barcelona, Compañía de Jordi, Roca y Gaspar, 1807) –escrita primero en italiano como *La Vita Santa del novello Beato Giuseppe Oriol* (Roma, Luigi Perego Salvioni, 1806) con motivo de su beatificación en Roma– el primer milagro que Masdeu cita del Proceso es el de la monja doña M^a Ignacia de Masdeu y Montero que perdió con la expulsión a “tres hermanos y un tío” (p. 230).

¹³ A éstos habría que añadir, como señala Menéndez Pelayo, los tomos inéditos que se conservan en la Biblioteca Nacional y en la de la Academia de la Historia madrileñas.

¹⁴ La obra había comenzado a publicarse en italiano como *Storia critica di Spagna e della cultura spagnuola*, t. I (Foligno 1781) y tt. II y III (Firenze: Anton Giuseppe Pagani 1787). Ver Batllori (1966: 413-435).

relaciones literarias entre culturas diversas.¹⁵ Pero Masdeu traduce a una lengua que no era la propia, y la misma firmeza que demostró en la defensa de sus opiniones históricas¹⁶ puede casi parecer atrevimiento cuando apenas seis años después de su llegada a Italia,¹⁷ publicó como miembro de la Arcadia la que sería su primera traducción al italiano, esta vez del latín: *La Scaccheide o sia Il gioco degli scacchi [...]*,¹⁸ en ella sustituye por octavas, los endecasílabos libres utilizados en otra versión italiana anterior: *La Scaccheide di Girolamo Vida, tradotta in versi volgari da Carlo Pindemonte* (Verona: Carattoni 1753).

Las críticas adversas por esta “mediocre versione italiana” (Cian 1895: 51) no se hicieron esperar,¹⁹ pero esto no le impidió a Masdeu emprender de nuevo un ambicioso proyecto de traducción que simul-

¹⁵ Idéntico planteamiento se encuentra, por ejemplo, en la moderna teoría de la traducción (García Yebra 1987).

¹⁶ Acusado de jansenista, recuérdese que tres tomos de la *Historia crítica* —el VIII, XI y XIII— fueron incluidos en el *Índice* en 1826, *donec corrigatur* (Frias 1914: 232).

¹⁷ Cuatro años más tarde Llampillas comenzará a publicar su *Saggio storico* (Genova 1778) y se justifica por los errores que pudieran encontrarse “nell’opera italiana di uno spagnuolo dopo pochi anni che egli dimora in Italia” (p. 11).

¹⁸ Sigue así la portada: [...] *poema latino di Girolamo Vida [...], volgarizzato in ottava rima dal sig. Abate G. Fr. Masdeu, nobile barcellonese tra gli Arcadi Sibari Tessalicense*. In Venezia, MDCCLXXIV [1774]. Presso Antonio Zatta. En ésta, como en las traducciones poéticas posteriores, Masdeu elige la edición bilingüe: el texto original a la izquierda y el italiano a la derecha.

¹⁹ En el prólogo de las *Poesie di ventidue autori spagnuoli* recordará el autor esas críticas y cómo se sobrepuso a ellas: “El desengaño, que me dieron los Señores Efemeridistas Romanos doce años ha [efectivamente en 1774], quando publiqué el *Algedrez* de Gerónimo Vida en octavas italianas, hubiera sido bastante para que io no me atreviese a escribir de nuevo en la escrupulosa lengua de Italia” (Masdeu 1786: 16); sin embargo, emprendió la tarea animado por la defensa del “toscanísimo Marcheseli” que fue condescendiente con “la primera obra italiana, que vieron en la mano de un español” (p. 18). El jesuita hacía referencia al artículo, que criticaba su traducción de la *Scaccheide*, aparecido en la famosa publicación *Effemeridi letterarie di Roma*, revista que se publicó en esa ciudad entre 1772 y 1798. Como la edición de las *Poesie* es bilingüe, siempre citaré por el texto castellano lo procedente del prólogo o de las notas.

taneó con la redacción italiana y castellana de su ingente *Historia crítica*, ya mencionada.²⁰

Quizás por ese abrumador trabajo que le ocupaba, los dos tomos de las *Poesie di ventidue autori spagnuoli del Cinquecento*²¹ no se publicaron hasta 1786,²² cuatro años después de la *Colección de poesías castellanas [...]*²³ del véneto Giambattista Conti con la que continuamente se la ha comparado. Masdeu afirma en el Prólogo de las *Poesie* que sus traducciones poéticas eran anteriores a las de Conti (p. 20) y aunque Vittorio Cian asegura que el jesuita “invidioso della priorità dell’italiano tentasse di far credere il contrario” (Cian 1895: 51), es seguro que, por lo menos, algunas de ellas sí debían estar terminadas con anterioridad a las de Conti²⁴ porque una selección de las mismas apareció incorporada en el *Saggio storico apologetico della letteratura spagnuola [...]* de Xavier Llampillas (Genova: Felice Repetto in Canneto 1778-1781).²⁵

²⁰ También en esta obra el jesuita se justifica por si se encontrara alguna imprecisión en los datos históricos: “estos mis escritos, aunque groseros, de estilo inculto y acaso faltos de muchas noticias, de las cuales carezco lejos de mi patria” (p. 17).

²¹ Sigue así la portada: *Tradotte in lingua Italiana / da Gianfrancesco Masdeu, / barcellonese, / tra gli Arcadi Sibari Tessalicense / [tomo I y II]. / Roma, MDCCLXXXVI [1786]. / Per Luigi Perego Salvioni, Stampator Vaticano nella Sapienza. / Con Licenza de’ Superiori. //*

La edición es bilingüe pero sin el frontispicio en castellano que Cian cita como *Poesías de veinte i dos Autores españoles del siglo décimo sexto traducidas en lengua italiana [...]* (Cian 1895: 51).

²² Pocos meses después apareció una reseña en el primer tomo de una publicación periódica (1787-1791) de Cristóbal Cladera: “Italia / Roma / Poesías de 22 Poetas Españoles del siglo XV, traducidas al italiano por J. F. Masdeu [...]. Impreso en esta Capital. / De hoy 14 de julio de 1787” (Cladera 1787, nº 6, pp. 45-46).

²³ Sigue así la portada: [...] *traducidas en verso toscano e ilustradas por el Conde Don Juan Bautista Conti*, Madrid, Imprenta Real, 1782-1790. Con frontispicio en italiano.

La obra, que quedó incompleta en el tomo 4º de la primera parte —cuando le fue retirada la ayuda oficial del gobierno español—, vio la luz nuevamente en Italia con algunas ampliaciones originales como *Scelta di poesie castigliane del secolo XVI* (Padova 1819).

²⁴ No es el caso de la primera égloga de Garcilaso que Conti había publicado por separado al poco tiempo de su llegada a España (Madrid: Joachin [sic] Ibarra MDCCLXXI [1771]).

²⁵ Doña Josefa Amar y Borbón emprendió la traducción de la obra como *Ensayo Histórico Apologético de la literatura española* (Zaragoza: Blas Miedes 1782-1784) que ya no es bilingüe como el original.

Animado, pues, por Llampillas —“cuando le comuniqué mi proyecto de dar a la Italia un Parnaso Español” (p. 18)— y con la seguridad de que la “mejor defensa [de los poetas españoles era] la de presentarlos en traje italiano, para que la Italia los lea, i los conozca” (p. 16), selecciona Masdeu composiciones de veintitrés poetas diferentes y las agrupa en cuatro libros según su forma métrica: treinta y una canciones —“bajo de cuió título comprendo madrigales, i otras poesías cortas” (p. 18)—, seis églogas en metros variados, ocho grupos de octavas y veintiséis sonetos.

Quizás lo primero que haya que aclarar con respecto a la obra de Masdeu sea la circunstancia de que aparezcan reseñados veintitrés nombres de poetas cuando en el título se habla expresamente de “veintidue autori spagnuoli”.²⁶ Me llamó la atención no encontrar ninguna aclaración con respecto al número de poetas traducidos en los preliminares del libro, donde el traductor da explicaciones de todo tipo y me sorprendió también que un hecho tan evidente no hubiera sido señalado por alguno de los muchos que dicen haber consultado y manejado el libro de Masdeu. Yo misma, cuando en 1987 manejé la obra por primera vez para analizar distintas traducciones italianas dieciochescas de la égloga de Garcilaso y advertí esa curiosidad, creí encontrar una cierta justificación al descubrir entre los veintidós españoles el nombre de Luis de Camoens del que Masdeu traduce del portugués cuatro sonetos (pp. 470-477) y unas octavas de *Os Lusíadas* (pp. 392-421).²⁷ Era extraño, sin embargo, que Masdeu lo presentara como “portugués de nacimiento [y] español de origen, descendiente de Galicia” (p. 38) y, por eso, la explicación hubo de buscarla en otro lugar.²⁸ En efecto, el último nombre que

²⁶ Y no sólo en el título, porque el jesuita insiste en el prólogo que “entre los muchos poetas ilustres [...] de solos veinte i dos pongo aquí poesías, i aún éstas mui pocas i sin particular selecto” (Masdeu 1786: 18).

²⁷ No he podido averiguar si Masdeu llegó a conocer las dos traducciones italianas contemporáneas del poema portugués hechas por dos piemonteses: una en octavas de Michele Antonio Gazano —que firmaba como N. N.— y otra del conde Benvenuto di S. Raffaele. Ambas se publicaron en Turín en 1772 (Marcu 1924: 92). *Os Lusíadas* volvió a ser traducida al italiano por Antonio Nervi (Genova 1814), reeditada en Milán (Società Tipografica dei Classici Italiani 1821) y nuevamente apareció otra versión en italiano de Antonio Briccolani (Paris 1826).

²⁸ La figura de Camoens, como la de otros portugueses, ha navegado siempre en el concepto ambiguo de lo “ibérico”. Véanse los siguientes ejemplos: cuando Conti habla de los poetas seleccionados en su *Colección* dice que deja a otros “el cuidado

aparece en el índice de las *Poesie*, es el de San Francisco Javier [Xavier] a quien “No [...] lo comprendo [dice Masdeu] entre los veinte i dos [españoles] de esta colección” (p. 84), y justifica la inclusión de su soneto porque su temática religiosa servirá de “consuelo para las almas buenas i escrupulosas, que se hubiesen escandalizado con los versos amatorios de otros poetas” (p. 84).²⁹

Después de la *Dedicatoria* (pp. 4-11)³⁰ y de la *Prefación del Traductor* (pp. 12-23), sigue una “Breve noticia de los Poetas, a quien pertenecen las poesías traducidas” (pp. 24-85)³¹ con unos escuetos datos bio-bibliográficos que, en algunos casos, son realmente necesarios ya que en el libro aparecen tres tipos de poetas diferentes: grandes personalidades como Garcilaso, Boscán, Herrera, Lope, Góngora o Fray Luis, otros nombres conocidos, pero no tan de primera fila, como los hermanos Argensola,³² Bernardo de Balbuena, Gutierre de Cetina o Francisco de Figueroa, junto con otros prácticamente desconocidos dentro del macrocosmos literario del siglo XVI hispánico. En estos poetas desconocidos el jesuita dice haber encontrado “una noble simplicidad, i una delicadeza admirable; [...] pensamientos grandes e

de examinar los primores de la Poesía Portuguesa, célebre por el poema épico de Luis Camoens [...] [porque] bastan las composiciones que nos ofrece el idioma castellano desde los principios del siglo XVI hasta el presente” (t. I, p. III). Incluye, en cambio, en la misma obra una poesía de Sa de Miranda —“primer reformador de la poesía portuguesa” (t. III, p. VII)— aunque como autor de “varias poesías castellanas”. Cuando medio siglo después Salvatore Costanzo incluye un *Album de poesías italianas y castellanas* (pp. 227-370) en sus *Opúsculos políticos y literarios* (Madrid: Rivadeneyra 1847) aclara en nota: “Hemos colocado a Luis Camoens entre los poetas españoles, tanto porque consideramos el reino de Portugal y la España [...] juntos, como porque todos los literatos de Europa no hacen distinción ninguna entre la literatura española y la portuguesa” (p. 207).

²⁹ Utiliza en la obra una velada “censura” al “saltar” once octavas de Boscán “por ser no solamente deshonestas, sino impías” (p. 382). Lo mismo hace con unas octavas de Camoens (p. 400).

³⁰ Al Cardenal Francisco Xavier de Zelada, también jesuita y Bibliotecario de la Vaticana, le dedica “un libro escrito en dos lenguas [que es] una pequeña colección de incultas traducciones poéticas” (p. 5).

³¹ En la *Colección* de Conti, después de cada poeta traducido, había también unas “Reflexiones sobre las poesías”.

³² Con respecto a los Argensola critica a algunos italianos, como el jesuita Saverio Quadrio, por ejemplo, que presumiendo conocer a fondo la literatura española, confunden las obras de ambos o, incluso, creen que se trata de una sola persona.

ingeniosos, expresiones nobles i justas, invenciones hermosas i bien dispuestas” (p. 16) y acompaña con frases laudatorias³³ las biografías de un Baltasar Alcázar, Damasio Frías, Luis Martín,³⁴ Francisco Gómez de Quevedo, cuyas poesías –dice– se atribuyeron tradicionalmente a Francisco de la Torre (p. 72) –o Esteban Manuel de Villegas. Y aunque el traductor no nos explique porqué se mezclan poetas de calidad y fama tan heterogéneas, sí que nos parece encontrar en lo idílico y pastoril de la poesía castellana del XVI, el punto de unión entre las composiciones seleccionadas.

Antes he hablado de “atrevimiento” para referirme al hecho de que un escritor adoptase una lengua no materna para expresarse en su obra original; pero si además de utilizarla para la prosa lo hace, sin ser poeta, también para el verso, podríamos hablar incluso de cierta osadía. Es cierto que desde la primera traducción que en 1774 Masdeu hizo en Ferrara –donde se establecieron los procedentes de la Provincia de Aragón– a este nuevo intento, había pasado más de una década y que su italiano surgía con mucha más fluidez, pero a pesar de esa mayor soltura, la dificultad mayor residía, ahora, en el traslado de la métrica original. Recuérdesse que entre esas formas había, además de versos cortos más acordes con la desenfadada y “superficial” poesía arcádica de la primera mitad del *Settecento*, formas más “serias” y elaboradas como sonetos, octavas reales y las complicadas estancias de las églogas, metros todos de origen italiano que nuestros grandes poetas del Siglo de Oro habían “importado” a nuestra lírica.

Ya hemos visto que fue el “patriotismo” lo que impulsó a Masdeu a convertirse en traductor, pero no conviene olvidar el gran auge que experimentó la traducción –aunque esta técnica no siempre estuviera en

³³ Para justificar la presencia de estos nombres desconocidos y la deuda que nuestra literatura áurea tiene aún con ellos, utiliza Masdeu expresiones encomiásticas del tipo: “se distinguió entre los demás poetas de su tiempo” (p. 24); “no merecía tanto descuido, habiendo sido [...] uno de los buenos de su siglo” (pp. 48-50); “el ingenio i delicadeza con que están escritos [...] sus madrigales i epigramas” (p. 102); “uno de los más dulces i más delicados poetas del parnaso castellano” (p. 82); etc., etc.

³⁴ El madrigal que traduce de éste recrea el famoso episodio de la picadura de la abeja del *Aminta* tassesco, al confundir las mejillas de la amada con una rosa. El episodio tendrá una enorme repercusión en la lírica española del siglo XVIII (Arce 1973: 310).

manos de profesionales responsables— en un Siglo Ilustrado lleno de trasvases culturales.³⁵

Para hablar de lo que llama “trabajo material”, utiliza Masdeu en el prólogo de las *Poesie* la opinión de Fray Luis que basaba la dificultad de la traducción en el traslado de “poesías elegantes de una lengua estraña a la suia sin añadir ni quitar su esencia” (p. 20). Pero a esta evidente dificultad que implica todo trabajo de traducción y que presupone el conocimiento de dos lenguas, el jesuita parece no darse cuenta que su caso era diferente; porque no es lo mismo conocer a fondo una lengua extranjera hasta el punto de permitirnos entender los giros o la intención del texto-fuente para después trasladarlo a la lengua-meta, que utilizar el procedimiento inverso. En efecto, lo que hace Masdeu en este caso implica bastante más dificultad: partir de su lengua materna con unos textos poéticos realmente complejos y, sin ser un experto poeta, pretender trasladar a una lengua no propia y posiblemente aprendida de adulto, las mismas “figuras del original i su donaire” (p. 20).³⁶

No debemos olvidar tampoco las dos realidades con las que nos encontramos cuando los códigos lingüísticos son tan similares —al menos en apariencia— como el español y el italiano:³⁷ por un lado, la evidente facilidad que supone aprovechar los términos afines, pero, por otro, el cuidado de no dejarse arrastrar por una aparente afinidad que nos llevaría a una incorrecta interpretación textual. Y si no incorrecta desde lo meramente informativo o formal, no del todo válida en lo que está

³⁵ La fiebre traductora del momento puede apreciarse en la fina ironía del Padre Isla: “en los tiempos que corren, es desdichada la madre que no tiene un hijo traductor” (*Fray Gerundio [...]*, Madrid: Espasa Calpe 1963, III, p. 159) y años después Mesonero Romanos insiste en *Escenas Matritenses*: “la manía de la traducción ha llegado a su colmo. Nuestro país, en otro tiempo tan original, no es en el día otra cosa que una nación traducida” (*Bocetos de Cuadros y Costumbres*, Madrid: Ed. Atlas 1967, p. 277). Y no era muy diferente la opinión de los italianos contemporáneos: la causa principal del “imbarbarimento della lingua [italiana eran] [...] le pessime traduzioni [ya que] [...] sono a centinaia coloro che si mettono a tradurre dalle lingue moderne senza avere prima studiato la lingua propria” (Antonio Cesari, *Opere varie*, Milano: Sonzogno ed., 1878, del prólogo de Costèro, p. 14).

³⁶ Desconozco si para Masdeu la lengua materna era el castellano o el catalán.

³⁷ En un cuento de Francisco Ayala, *El mensaje*, esta semejanza llega a la caricatura cuando un personaje dice: “[...] acabas las palabras en *ini*, y ya te tienes hablando en italiano. Si ni es idioma, es el español, hablado a lo marica” (*Obras narrativas completas*, Madrid: Aguilar, p. 96).

más allá de la propia lengua, es decir, en el espíritu último implícito en el texto original.

Para ver una muestra de cómo Masdeu aborda la traducción poética en las *Poesie di ventidue autori spagnuoli*, he seleccionado la primera égloga de Garcilaso, considerada como la obra maestra del poeta más representativo del Renacimiento español y cuyo estilo poético encajaba de lleno en el gusto dieciochesco por su sencillez y medida (J. Arce 1982: 184-200). Y bien por considerársele sinónimo del “buen gusto” que la época perseguía, o bien porque algunos ilustrados italianos pensaron que todo lo que el toledano sabía como poeta, lo había aprendido en Italia, el caso es que Garcilaso es de los pocos autores españoles que se salva en el siglo XVIII de la “hispanofobia” del país vecino.³⁸ Ésta podría ser una de las causas —el recuperar con las traducciones lo que consideraban que originariamente de ellos procedía— que explicara el porqué la *Égloga I* gozó en italiano de nada menos que de cuatro traducciones distintas en poco tiempo y, de ellas, tres se hicieron en la misma década del *Settecento*: junto con la de Masdeu, contamos con la versión del véneto Giambattista Conti —impulsada por los contertulios de la madrileña Fonda de San Sebastián—³⁹ y la de un desconocido abogado veronés llamado Giovanni Francesco Barbieri.⁴⁰

³⁸ Aunque la corriente poética que se inicia con Boscán y Garcilaso presenta indiscutibles vínculos intertextuales con la tradición italiana, la maestría del toledano le hace no ser un mero “recreador” de esas formas poéticas, llegando a superar, en algunos aspectos, a sus modelos. Y la *Égloga I* es una buena muestra de ello.

³⁹ Conti (1741-1820) publicó en tres ocasiones “las quejas de Salicio en son toscano” —en palabras de Nicolás Fernández de Moratín, su anfitrión en la tertulia madrileña—: en 1771 publicó sólo la égloga en una bella edición bilingüe, anotada por Casimiro Gómez Ortega (Madrid, Joachin [sic] Ibarra); más tarde, la incluyó en la *Colección de poesías castellanas traducidas en verso toscano* (Madrid: Imprenta Real 1782-1790), también bilingüe, y, ya en Italia, preparó una nueva edición de esta obra como *Scelta di poesie castigliane del secolo XVI* (Padova 1819), dado que la publicada en Madrid había tenido escaso eco en Italia (Marcu 1924: 123). La *Scelta*, con el nuevo título de *Poesie castigliane del secolo XVI scelte e annotate da G. B. Conti*, volvió a reeditarse (Milano: Bettoni 1828) y de ella aparecieron numerosas reseñas en las revistas literarias de la época (Arce 1987).

⁴⁰ Barbieri (¿1703-1780?) dejó manuscrita su traducción y no fue publicada hasta mediados del siglo XX por Joseph Fucilla (1959). Sin embargo, en esta ocasión el texto que nos ofrece el insigne hispanista apareció con tantas erratas, que yo lo publiqué nuevamente basándome para las correcciones en el manuscrito n° 1739 de la *Biblioteca Civica di Verona* (Arce 1987 y 1995).

A estas tres realizadas en los años setenta del siglo XVIII, habría que añadir la que, poco después de comenzado el XIX, hizo el “hispanista” lombardo Pietro Monti⁴¹ en endecasílabos libres.⁴²

De los tres contemporáneos que traducen la égloga, es Masdeu el único español y, por tanto, el que *a priori* está más capacitado para entender mejor las dificultades del original. Quizás por eso, su traducción se acompaña de quince extensas notas a pie de página que, salvo dos informativas, sirven para comentar los errores textuales o de interpretación que Masdeu cree observar en la traducción de Conti que le había precedido, lógicamente en beneficio de la propia.⁴³ Sin embargo, mostrando cierta comprensión hacia el traductor italiano, residente en España durante casi treinta años,⁴⁴ el jesuita lanza sus críticas más duras contra el editor, prologuista y anotador de la obra, don Casimiro Gómez Ortega, que, debemos reconocerlo, no fue nada objetivo en las excesivas alabanzas al trabajo de su amigo y antiguo compañero de estudios en Padua hacia 1761.⁴⁵

⁴¹ Utilizo el término “hispanismo”, como antes el de “italianismo”, para referirme sólo a la preocupación de Pietro Monti (1794-1856) por lo español, a través de las traducciones. Para datos sobre esta versión “*ottocentesca*” remito a un artículo mío (Arce 1990).

⁴² Sin respetar tampoco el metro original pero sí el espíritu de Garcilaso, las tres églogas fueron traducidas nuevamente al italiano por el profesor napolitano Mario Di Pinto (1992).

⁴³ Para entender lo que estas notas significan dentro del trabajo, téngase en cuenta que de las setenta y una composiciones recogidas en las *Poesie*, sólo quince ofrecen alguna nota, muy breve, con una explicación histórica, métrica, lingüística o meramente informativa, mientras que la *Égloga I* reúne, ella sola, otras quince notas de extensión nada despreciable.

⁴⁴ Cuando en el prólogo de las *Poesie* Masdeu dice que pensó seguir con la idea de publicar sus ya casi terminadas versiones poéticas al italiano pese a que Conti se le hubiera adelantado en la publicación, asegura que en él “admira el divino furor, la invención poética, el hermoso estilo petrarquesco, otras sublimes calidades, que lo elevan de la tropa de los simples traductores” (p. 22).

⁴⁵ Frases como las que siguen, demuestran la indignación de Masdeu: “¿No sabe el Doctor Ortega alabar a su héroe [Conti], sino a costas del pobre Garcilaso?” (p. 258); “Es cosa rara que siempre que la fuerza del consonante obliga a [...] Conti a separarse de Garcilaso, haya de ser Garcilaso el culpado i Conti el inocente” (p. 260); “También aquí el Dr. Ortega halla que alabar en la traducción de Conti con mengua del original” (p. 262); y así muchas más.

La preferencia por Garcilaso entre los veintitrés autores del libro del jesuita, se pone de manifiesto al ser el poeta del que se trasladan un mayor número de versos: además de la primera égloga completa, traduce Masdeu las últimas cuarenta octavas de las cuarenta y siete que consta la *Égloga III* –aunque él la presenta como “Segunda”–,⁴⁶ y cuatro sonetos amorosos (pp. 478-485) –no exactamente los mejores ni más conocidos del poeta renacentista– que se corresponden respectivamente, añadiéndoles un título y por este orden, con los que llevan los números XXXIV,⁴⁷ XIV,⁴⁸ IX⁴⁹ y X⁵⁰ en las *Obras* de Garcilaso.

Es de todos sabido que las *Obras Completas* plantearon serios problemas a los comentaristas y editores garcilasianos –y aún hoy siguen planteándolos–⁵¹ con vistas a fijar su texto definitivo: seguir la *prin-*

⁴⁶ Aparece sin notas esta que llama “Égloga II del mismo Garcilaso” (pp. 284-307) aunque no creo que se trate de una confusión de Masdeu, sino más bien de la numeración correlativa que presentan las distintas composiciones de un mismo autor en la obra del jesuita. El que sí parece equivocarse, en cambio, es Llampillas que en el *Ensayo histórico apologético* reproduce parte de la traducción de Masdeu de la *Égloga I* –de la estancia XVIII a la XXVIII (pp. 194-200)– y “por entero otra égloga de Garcilaso” (p. 194), es decir, “por entero”, se refiere a todo el texto que Masdeu había traducido de la égloga tercera no completa (pp. 200-212). Incluye, también, tres de los cuatro sonetos del toledano traducidos por su correligionario.

⁴⁷ Es uno de los seis sonetos inéditos que el Brocense añadió en 1574 al *Corpus* poético de Garcilaso.

⁴⁸ Este soneto “imperfectamente” juvenil había sido traducido ya al italiano también por Conti (*Scelta* 1782, t. II, p. 38) y por el abate genovés Pompeo Figàri –Masdeu lo indica en nota–, fundador de la Arcadia como *Montano Falanzio* (Mele 1914: 448-451).

⁴⁹ Otra composición juvenil de Garcilaso con problemas de hipermetría, que Herrera llama epigrama.

⁵⁰ En este hermoso soneto –“¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas!” (Rosso 1990: 163)– Garcilaso ya domina la forma métrica petrarquista. Pero en la traducción de Masdeu ¿qué pasa con la exclamación que abre el primer cuarteto y que se contrapone al movimiento interrogatorio del segundo? ¿Qué pasa con el cambio de ritmo del verso sáfico a la acentuación en 3ª y 6ª del cuarto verso? ¿Qué pasa con las antítesis léxicas del primer terceto intensificadas por la alternancia de las rimas verbales en *-astes/-istes* tan semejantes y al mismo tiempo tan distintas? Y ante tantas preguntas sólo tendríamos la misma respuesta que con la égloga: cuanto más bella y perfecta es la fuente poética, tanto más se notará el contraste con la traducción del jesuita (p. 485).

⁵¹ De la exhaustiva bibliografía sobre Garcilaso, me limito a señalar un título (Rosso 1990) al que remito para datos bibliográficos y para las citas de la égloga.

ceps (Barcelona: Carles Amorós 1543) o cualquiera de las posteriores ediciones que trataban de corregir o interpretar las evidentes erratas que aquella presentaba. Y ante un texto complejo que “sfida il critico con la sua perfezione” (Segre 1974: 161), parece que el traductor no se preocupó demasiado en seleccionar la edición que seguiría como texto-modelo y utilizó, según las ocasiones y sin el criterio científico propio de la filología actual, la variante textual que en ese punto concreto le planteaba menos problemas.⁵²

Después de esta presentación general, es ya el momento de enfrentarnos con el significativo del texto traducido para poder analizarlo a través de distintos niveles: métrico, léxico-semántico, sintáctico, retórico-metafórico y estilístico y, así, poder ver los puntos en los que la traducción de Masdeu se aleja más del original.

En cuanto al *nivel métrico*, Masdeu respeta la férrea estructura del modelo de canción petrarquista de diez endecasílabos y cuatro heptasílabos a lo largo de treinta estancias. Pero en dos estrofas consecutivas, coincidentes ambas con momentos de una intensa fuerza emotiva, Garcilaso altera este esquema: mientras en la XIX de la *princeps* el verso 263 cambia el endecasílabo del paradigma por un “anómalo” heptasílabo, en la estrofa siguiente se añade un endecasílabo más a los catorce versos del modelo. Pues bien, Masdeu que, pese a la dificultad, respeta la estrofa garcilasiana, sigue en ambos casos a los que se permiten “corregir” los considerados “despistes” del toledano y, sin comentario alguno en la extensa nota que añade en este lugar (pp. 271-273), sustituye en un caso el endecasílabo que faltaba y en el otro –reestructurando el final de la estancia XX– elimina el verso “sobrante”, reduciendo a cuatrocientos veinte versos los cuatrocientos veintiuno del original.⁵³

⁵² De los puntos conflictivos de doble interpretación textual que tradicionalmente se señalan en la *Égloga I* (vv. 3, 118, 211, 231, 253, 278, 279, 309, 338 y 412), Masdeu seguirá claramente la *princeps* en tres ocasiones (vv. 3, 278 y 279), opta por la ambigüedad en el v. 412 y tiene en cuenta las variantes de las ediciones apócrifas en los otros seis casos (vv. 118, 211, 231, 253, 309 y 338).

⁵³ El hermoso final de la estrofa XX lleno de crudeza y realismo –“Aquesto todo agora ya s’encierra, / por desventura mía, / en la fría, desierta y dura tierra” (vv. 279-281)–, que tenía un fácil traslado en italiano de los adjetivos del último verso, queda así después de la “reestructuración” de Masdeu: “¡Ahi! Tutto questo per mia gran sciagura / Chiuse una mano fiera / Sotto terra deserta, e fredda, e dura” (p. 271).

Si bien en las poéticas de comienzos del siglo XVI el encabalgamiento –según Dámaso Alonso (1958)– no estaba definido, los que Garcilaso sitúa en lugares estratégicos⁵⁴ no están necesariamente contemplados en la traducción aunque sí Masdeu añadirá otros por su cuenta. Con respecto a los cuatro *enjambements* estróficos –entre I-II, IV-V, XXIV-XXV Y XXVII-XXVIII– sí que los reproduce, con la sola excepción del segundo.

Y a caballo entre el léxico y la métrica llama la atención que en una versión que pretende ser tan literal, el traductor no se aproveche de la similitud léxica entre ambas lenguas y no utilice con mayor frecuencia la misma palabra-rima, ya que sólo alcanzan el 32 por 100 las palabras que mantienen una consonancia igual o que pudiera considerarse similar a la del original.⁵⁵

El *nivel léxico-semántico* constituye un apartado sumamente interesante entre dos lenguas tan cercanas como éstas porque nos permite afrontar el tema de la traducibilidad de la poesía: y frente a la facilidad de trasladar vocablos o estructuras sintácticas similares en ambos códigos lingüísticos –postura plenamente legítima y hasta aconsejable en una buena traducción–, nos toparemos con la dificultad de las lógicas interferencias que entre esas lenguas se producen.

Masdeu actúa en todo momento de forma improvisada, sin tomar clara conciencia de la postura que adopta: si a veces se aleja de Garcilaso intentando mostrar una absurda originalidad, otras veces no tendrá problema en reproducir los versos del español, aunque el resultado no sea del todo poético. Un ejemplo del primer caso serían, en palabras de Lapesa, los dos hermosos “heptasílabos gemelos” de la cuarta estancia

Al rumor que sonaba
del agua que pasaba (vv. 50-51)

donde la secuencia repetida de preposición + sustantivo + relativo + verbo en imperfecto, se convierte en

⁵⁴ Limitándome al sirremático entre adjetivo y sustantivo, Garcilaso hace ocho: vv. 169-170, 173-174, 205-206, 302-303, 318-319, 322-323, 349-350 y 364-365.

⁵⁵ Aunque en Conti la proporción es parecida a la de Masdeu, en la versión de Barbieri, mucho más literal, la similitud de final de verso llega a alcanzar el 62 por 100.

Col sonoro rumore
di quel corrente umore (p. 249)

trasladando a dos adjetivos el valor semántico de los verbos que intensificaban la continuidad con las formas del imperfecto.⁵⁶ Un ejemplo, en cambio, de fidelidad formal se ve en el calco de algunos sintagmas: cuando Salicio recuerda que el abandono de Galatea “siempre sonará de gente en gente” (v. 160), se repite la expresión sin problema en la locución “*la fama n'andrà di gente in gente*” (p. 261).⁵⁷

Un factor digno de análisis en el campo léxico sería la postura de Masdeu ante los adjetivos de Garcilaso, generalmente bisílabos y antepuestos, típicos de la poesía pastoril del primer Renacimiento. Tampoco aquí el traductor parece guiarse por razones estilísticas y sí por exigencias métricas a la hora de un aumento o supresión adjetival. Señalaré algunos ejemplos:

a) Calificativos añadidos en la traducción:⁵⁸

“pacer” (v. 6) → *il verde pasco* (p. 243); “rumor” (50) → *sonoro rumore* (249); “en el Tajo” (118) → *nel fresco Tago* (255); “piedra” (134) → *sasso duro* (257); “nido” (165) → *nido comun* (261); “mis ovejas” (191) → *le mie pecore amate* (263); “flores” (304) → *vaghi fior* (275); “espinas” (307) → *fieri/spini* (275); “muerte” (321) → *la*

⁵⁶ Obsérvese también la diferencia a nivel fónico: la bella sencillez del lenguaje renacentista que nos presenta unas aguas tranquilas que fluyen con sosiego y placidez, se convierten en el estruendo de un torrente por las aliteraciones en “r” y la incorporación de “umore” como cultismo semántico. Recuerdo que en este pasaje la solución propuesta por Barbieri estaba más cerca de la estructura original de Garcilaso: “*Al rumor che s'udia / del ruscel che fuggia.*”

⁵⁷ Idéntica solución adoptará nuevamente Barbieri en su traducción. Un calco más largo en la versión de Masdeu, puede verse en la estancia IX: “Sin saber de cuál arte, / por desusada parte / y por nuevo camino el agua s'iva. / Ardiendo yo con la calor estiva, / el curso enagenado yva siguiendo / del agua fugitiva (vv. 120-125) que se transforma en “*Che a disusata parte, / senza intenderne l'arte, / per novello sentier l'acqua sen' giva, / e ch'io bruciato da la fiamma estiva, / senz'avvedermi, il corso iva seguendo / de l'acqua fuggitiva*” (p. 255).

⁵⁸ En primer lugar irá el texto de Garcilaso (Rosso 1990) con el verso entre paréntesis y seguirá la propuesta de Masdeu (1786) con indicación de la página, ya que en la edición no se indica número de estrofa ni de verso.

bramata morte (277); “un cordón” (363) → *sottil cordon* (281); “las canciones” (410) → *i dolci lai* (283); [...].⁵⁹

b) Calificativos eliminados:

“curso enajenado” (v. 124) → *il corso* (p. 255); “mi amada hiedra” (135) → *l’edra mia* (257); “el corazón malvado” (158) → *il core* (261); “bravas sierpes” (165) → *l’angue* (261); “nueva leche” (169) → *il latte* (261); “verde seno” (244) → *il seno* (269)⁶⁰; “fresco viento” (283) → *vento* (273); “amado ramo” (329) → *ramuscel* (277); “airados vientos” (374) → *i venti* (281); “triste lloro” (408) → *quel pianto* (283); “altísimo monte” (417) → *il monte* (285); [...].

Me llama la atención el escaso uso de diminutivos en la traducción –sólo tres, y dos en la misma estrofa– en un escritor que tanto insiste en su pertenencia a la Arcadia. Ante el único diminutivo de Garcilaso –“los tiernos hijuelos” (v. 328)– Masdeu opta por trasladar la carga afectiva al adjetivo –“*la pargoletta prole*” (p. 277)–⁶¹ y en la misma estancia XXIV convierte el “amado ramo” de Garcilaso (v. 329) en “*ramuscel*” (p. 277).⁶²

Dentro de un léxico aparentemente simple, introduce Garcilaso el “cultismo semántico” que aparece cuando “se presta a palabras ya incorporadas al idioma acepciones que tenían en latín pero no en castellano” (Lapesa 1972: 33). Ante estos latinismos Masdeu actúa de tres maneras diferentes:

⁵⁹ Se habrá observado el considerable aumento de epítetos en la traducción.

⁶⁰ Hay que señalar que Masdeu, en este caso, había trasladado el adjetivo “verde” a una descripción anterior: los árboles por los que caminaba la yedra (v. 243), tenían un “*verde crine*” (p. 269).

⁶¹ De igual manera, añade Masdeu una desinencia diminutiva a otro calificativo: “simples aves” (v. 164) → “*augello simplicetto*” (p. 261).

⁶² En el caso de los diminutivos, las otras versiones dieciochescas reproducen el único garcilasiano y añaden otros: frente a los cuatro de Barbieri y siete de Monti, destacan los quince de Conti, que es el que se muestra más cercano al mundo arcádico del *Settecento*; obsérvese cómo en el ejemplo de Garcilaso mencionado, Conti extrema al máximo la pequeñez en ese “*figliuolini tenerelli*” (Conti 1771: 63).

- a) los elimina y así no tiene que entrar en el problema:
- *comprehender* (*comprehendere*): en el sentido de ‘ver’, ‘percibir’ (v. 166) que desaparece en p. 261 de Masdeu;
 - *despreciar* (*despicere*): “los cabellos que vían / con gran *desprecio* al oro” (v. 274), como ‘mirar desde lo alto’ o ‘menospreciar’ que es la que parece seguir Masdeu (p. 271);
 - *enajenar* (*alienare*): como ‘alejar’ o ‘apartar’; “el curso *enajenado*” (v. 124) se convierte en “il corso” (p. 255).⁶³
- b) Traslada el mismo término que estaba en Garcilaso, aunque en un caso acierte y en el otro no:
- *importuno* (*importunus*): en el sentido de ‘duro’, ‘cruel’; en la estancia XXVI el “importuno / dolor” (v. 364-5) pasa a “*importuno / duol*” (p. 281) ya que en italiano también tiene la acepción de ‘atroce’ o ‘crudele’ (*Grande Dizionario della lingua italiana* de Battaglia);
 - *fatigar* (*fatigare*): en el sentido de ‘recorrer insistentemente un camino’ dice Garcilaso: “andes a caza, el monte *fatigando* / en ardiente ginete” (v. 17). Aunque Masdeu traduce “*fatigando ne vadi al monte il dorso / sù d’ardiente corsier*” (p. 245), es segura su errónea interpretación —que sigue la que había ofrecido Conti— como se demuestra en una extensa nota.⁶⁴
- c) Interpreta correctamente el significado del cultismo. Esto lo sabemos porque sustituye el término de origen latino por otro italiano similar:
- *infelice* (*infelix*): en el sentido de ‘infecundo’ o ‘estéril’; “la *infelice* avena” (v. 301) de Garcilaso, Masdeu la convierte en “la *vena sterile*” (p. 275);

⁶³ En otro caso, en cambio, cuando es la dama la “*enajenada*” (v. 147), el traductor parece acercarse más a la acepción latina, aunque de modo no demasiado poético, al decir “*da me torcesti il piede*” (p. 259).

⁶⁴ En efecto, es de las pocas veces que Masdeu alaba la solución dada por su antecesor: “habiendo dicho Garcilaso [...] que Albano con su caballo iba fatigando el monte, el Sr. Conti le hizo decir con más llaneza, que iba fatigando el caballo” (p. 246). Posiblemente, si Masdeu traiciona semánticamente el original, quizás no sea por no saber interpretarlo, sino porque le pareció la solución más sensata y coherente. (Sobre la curiosa construcción sintáctica del *fatigar* con objeto inanimado que “vuelca la transitividad sobre una superficie física inerte”, ver Joaquín Arce (1982:

- *intratable* (*intractabilis*): en el sentido de ‘duro’ o ‘inhóspito’; el campo “de espinas *intratable*” (v. 307), se traduce como “*fieri / spini*” (p. 275);
- *vena* (*vena*): como ‘gran afluencia de lágrimas’; cuando Garcilaso dice “de llanto una profunda *vena*” (v. 227) pasa a “*di pianto un fiume sino al suolo*” (p. 267).

Siguiendo con el léxico, Garcilaso menciona en tres ocasiones el sustantivo *ganado*, referido dos veces a ‘rebaño de ovejas’ (vv. 118 y 420) y una a ‘ganado mayor’ (v. 297), equivalentes en italiano, respectivamente, a los términos “*gregge*” y “*armento*”. Masdeu, que critica en nota que Conti hubiera utilizado “*armento*” en vez de “*gregge*” en el primer caso,⁶⁵ no parece darse cuenta que él también desvirtúa el sentido al traducir “*gregge*” las tres veces (pp. 255, 275 y 285).⁶⁶

Pensando en la segunda égloga virgiliana, Salicio utiliza la frase adverbial “sin cuento” (v. 189) para referirse al número de ovejas que forman su rebaño; y esa cantidad incontable –“sin fin” dice el *Diccionario de Autoridades*– la transforma Masdeu en dos locuciones: “*a cento a cento*” que se refuerza tres versos después con “*a mille a mille*” (p. 263).

Y para terminar con este apartado sobre el léxico, es curioso observar que ninguno de los dos italianismos que se le “escapan” a Garcilaso –*cosa* (v. 382), como interrogativo, y *tramontare* (v. 412)– se reproduzcan en la traducción.

En el *plano sintáctico* sólo un comentario: además del hipérbaton –a veces tan osado como lo será el de Góngora– utiliza el poeta renacentista otro tipo de construcciones latinizantes como el *simul et* del conocido endecasílabo del comienzo de la égloga: “Salicio juntamente y Nemoroso” (v. 2). Y sabiendo posiblemente que esa construcción en italiano era imposible, Masdeu intenta, al menos, conservar el verso bimembre: “*Salizio l'uno, e l'altro Nemoroso*” (p. 243).⁶⁷

⁶⁵ Dice con ironía en la nota que Conti “ha convertido poéticamente el ganado de ovejas de Salicio en ganado mayor” (p. 254).

⁶⁶ Sin embargo, a veces, *gregge* puede valer también como “*armento*” si se refiere a “*branco di animali domestici*” (*Grande Dizionario* de Battaglia).

⁶⁷ Nuevamente la solución de Barbieri y la de Masdeu coincidirán en este punto.

A *nivel retórico-estilístico* también se pueden hacer algunas observaciones. El texto de la *Égloga I* basa su belleza en el uso de determinadas figuras retóricas que Garcilaso sabe emplear con una indiscutible maestría, creando serios problemas a sus traductores que tratarán de reproducirlas de la mejor manera posible aunque no siempre con el mismo resultado.

A Masdeu, por ejemplo, no le es demasiado difícil repetir:

- 1º) la aliteración: el “Por ti el silencio de la selva umbrosa” (v. 99) se convierte literalmente en “*Per te il silenzio della selva ombrosa*” (p. 253), que recuerda evidentemente la fuente petrarquista (soneto CLXXVI: “*Raro un silenzio, un solitario orrore / d’ombrosa selva mai tanto mi piacque*”);
- 2º) casi todas las anáforas que en mayor o menor medida Garcilaso incorpora en las estancias VI, VIII, XIV, XVI, XXVIII y XXIX; Masdeu sigue también en la estrofa XX la peculiar repetición anafórica de preguntas sin respuesta explícita o *erotesis* (Romera 1981: 115), que recuerda el *¿Ubi sunt?* medieval, aunque aumenta a cuatro –“*dove*” (p. 271)– la triple reiteración adverbial del original, “*dó*” (vv. 267, 270 y 277), reforzada en el verso 276;
- 3º) la antítesis: “Estoy muriendo y aún la vida temo” (v. 60) pasa a “*Vedo morir mi, e ‘l viver pur mi è greve*” (p. 251);
- 4º) el símil: tanto el que se encuentra dentro de la estancia XXIII “*Quale al partir del sol l’ombra si slunga / [...] / Tal è la notte, e l’ombra*” (p. 277), como el que se alarga en las estrofas XXIV y XXV: “*Qual l’usignol con mesto suon si dole [...] // Tale il freno al dolor disciolgo anch’io*”; en este último ejemplo, la sensación de angustia que va en aumento a lo largo de catorce versos (p. 277), encuentra su simetría exacta en los catorce siguientes (p. 279);
- 5º) la enumeración y graduación también de origen petrarquista (soneto LXI); la que hace Garcilaso referida al reino animal, “las aves y animales y la gente” (v. 73), se ve un poco cambiada en italiano al introducir el traductor otros elementos: “*e gli augelli, e le fiere, e insiem la gente*” (p. 253);

6º) los apóstrofes, tan utilizados en la lírica dieciochesca; el jesuita respeta, con alguna variante, los once empleados por Garcilaso y añade otros dos por su cuenta en las estancias VIII y XI.

Si todos estos “virtuosismos” del original no le crearon a Masdeu demasiados problemas, no supo trasladar, sin embargo, un artificioso juego de palabras que, procedente de la poesía del cancionero, Garcilaso utiliza en la estancia XXV para definir el lamento de Nemoroso:

No me podrán *quitar* el dolorido
sentir, si ya del todo
 primero no me *quitan el sentido* (vv. 349-51)

en los que ‘vida’ y ‘dolor’ se identifican porque el poeta juega con *quitar el sentido* → ‘privar de conocimiento’ y *quitar el sentir* → ‘arrancar el sentimiento’. Ante la evidente dificultad que entraña el trenzado de palabras, podemos entender que Masdeu no consiga reproducirlo con belleza similar:

*Nè del duolo, che sento in me sì intenso,
 può alcun scemarmi il pondo,
 se innanzi non mi priva d'ogni senso* (p. 279).

En el *plano metafórico* me centraré en las estancias XVII y XX donde Masdeu –así como los otros traductores contemporáneos– tiene la necesidad de aclarar el concepto utilizado por Garcilaso que, en realidad, no necesitaba de ninguna aclaración. En la estrofa XVII encontramos dos ejemplos: ante una naturaleza personificada que siente compasión por el dolor de Salicio, aparece la “blanda Filomena” (v. 231) que Masdeu –como hará Monti– convierte en “*il tener 'usignolo*” –es decir, ‘ruiseñor’ (p. 267). Apenas unos versos más adelante, la invocación “decidlo, vos, Piérides” (v. 236), que tiene presente la *Bucólica VIII* virgiliana, se sustituye y aclara por el bisílabo “*muse*”: “*Voi Muse, il dite*” (p. 267).

El tercer ejemplo lo encontramos en la estancia XX en la que se hace una hermosa descripción física de la amada que se corresponde con el ideal de belleza renacentista. Garcilaso recurre nuevamente a la imagen petrarquista –(canción CCCXXV, v. 16)– al decir:

¿Los cabellos que vían
con gran desprecio al oro
como a menor tesoro,
adónde 'stán? ¿Adónde el blanco pecho
de la columna, que'l dorado techo
con presunción graciosa sostenía? (vv. 273-278)

imagen que Masdeu no se atreve a utilizar⁶⁸ si no añade la aclaración pertinente de 'cuello':

*Dove sono i capei,
Ch'ebbero a vile l'oro
Qual minore tesoro?
Dove il candido petto, e il collo, ch'era
De l'aurea cima la colonna altera?* (p. 271)⁶⁹

Y para terminar con el plano estilístico, comentaré cómo resuelve Masdeu el conocido endecasílabo “Salid sin duelo, lágrimas, corriendo” que, procedente de la *Égloga VIII* de Virgilio y a modo de *ritornello*, Garcilaso incorpora al final de once estancias consecutivas—de la V a la XV— de las doce reservadas al lamento de Salicio. El jesuita repite las once veces “*Uscite pur mie lagrime correndo*” trasladando literalmente el imperativo del comienzo y el gerundio del final,⁷⁰ pero sustituyendo

⁶⁸ Aprovecha para lanzar un nuevo ataque contra su predecesor Conti y contra el editor de éste a causa de la supresión que considera injustificada de “varias expresiones metafóricas, corregidas por el Señor Conti” —que parecen seguir más de cerca la fuente petrarquista que al propio Garcilaso— y que “el Señor Doctor Ortega”, como siempre, había justificado (p. 270).

⁶⁹ En el v. 278 de Garcilaso se encuentra uno de los problemas de doble interpretación textual que he señalado anteriormente: mientras en la *princeps* aparecía “presunción”, la palabra fue corregida por los comentaristas posteriores por “proporción” al sentirla más acorde con los cánones renacentistas. Masdeu, que en general no tiene en cuenta la primera edición, con su “*colonna altera*” (p. 271) opta claramente por la primera fórmula. Una parte de la extensa nota que añade en este lugar contra la traducción de Conti (1771: 54-55) dice: “La otra expresión de Garcilaso que llama *presumido* o soberbio al cuello che sostiene la dorada cabeza, no me parece digna de reprobarse, por más que no les guste a los señores Ortega y Conti” (p. 272).

⁷⁰ De los sesenta y dos gerundios que Garcilaso utiliza, Masdeu reproduce treinta y cinco ya que, por la peculiar estructura de la canción, los situados a final de verso como en el estribillo, exigían que la rima se repitiera en la misma estancia varias veces.

la controvertida locución adverbial “sin duelo”, es decir, ‘abundantemente’ con un simple “*pur*”. Sin embargo, pese a la evidente diferencia formal, hay que reconocer que Masdeu no eligió una forma al azar, sino una acepción cuyo significado de ‘repetida e ininterrumpidamente’, puede no alejarse demasiado de la utilizada en el original.⁷¹

Por el contrario, cuando Garcilaso refuerza el estribillo en dos ocasiones con la repetición del verbo “salir” en el verso precedente (vv. 69 y 153), Masdeu es el único de los traductores contemporáneos que repite el virtuosismo en el mismo lugar (estancias V y XI).

Después de este recorrido a través del texto de Masdeu, aunque se podían haber hecho muchas más observaciones, quizás pueda terminar con unas reflexiones que, a modo de conclusiones finales, tratarán de responder a ciertas preguntas: ¿cómo resulta Garcilaso en italiano en manos de su intérprete? ¿Logró que los críticos italianos apreciaran, a través de su versión, la calidad de la poesía española? La respuesta no es sencilla, porque los aspectos positivos y los defectos de la traducción se solapan y se suceden:

- Como español, Masdeu entiende perfectamente el texto de Garcilaso, salvo contadas excepciones que ya he señalado, y por eso critica en sus notas los errores de interpretación de su “admirado” Conti que perfeccionaba en Madrid su castellano por los mismos años que él estaba en Italia. Pero, como contrarréplica, el jesuita es el único de los traductores contemporáneos de la *Égloga I*, que no traduce a su lengua materna, aunque es indiscutible que la lengua de adopción la domina con bastante soltura como puede verse en sus trabajos históricos en prosa y en la correspondencia que se conserva en italiano.⁷²

⁷¹ De las once acepciones que el *Grande Dizionario della Lingua italiana* de Battaglia recoge de “*pure*”, una es: “*Sempre, ininterrottamente, ripetutamente (con riferimento alla continuità dell'azione).*”

⁷² Estas críticas contra el italiano de Masdeu me parecen demasiado duras y nada objetivas: “*Nonostante i suoi sforzi e la sua pretensione continua e noiosa, queste versioni mostrano che, se egli penetra addentro nel significato degli originali, la lingua italiana non gli obbedisce abbastanza docile e pieghevole [...]; il Masdeu riesce improprio, stentato, scolorito, e nell'uso della lingua cade talvolta in pedanterie che ci fanno sorridere*” (Cian 1895: 52).

- Sabemos que el esquema métrico de la égloga era difícil y que conservarlo suponía muchas dificultades. Pero quizás sea útil recordar una famosa reflexión de Proust que observaba que la tiranía de la rima obliga a los buenos poetas a encontrar sus mayores bellezas. Sin embargo, el mismo caso no puede aplicarse a los traductores ya que la ligazón a un metro complejo puede obligarles a incurrir en incorrecciones léxicas o de otro tipo que no hubieran cometido si el texto no fuera poético.
- La versión del jesuita es bastante literal pero aunque una traducción bella y correcta será siempre fiel, la fidelidad no debe limitarse a la horizontalidad entre dos sistemas lingüísticos y la literalidad extrema no siempre será garantía de perfección cuando se limita simplemente a lo más superficial.

Para que podamos hablar de “buena traducción” es fundamental que el traductor se sienta atraído por el texto del otro autor, para después recrearse y sumergirse en él disfrutando con su trabajo. Pero si lo que nos planteamos es la traducibilidad del mensaje poético, a todo lo anteriormente expuesto debemos añadir que ese traductor, además de conocedor de ambas lenguas, tiene que ser, también, un buen poeta y crítico sensible en su propia lengua,⁷³ para que el resultado final sea plenamente satisfactorio.

Y quizás ya tenemos la clave de porqué falla Juan Francisco Masdeu como traductor: primero, porque no es poeta, y en segundo lugar porque no parece “disfrutar” con el texto ni “sumergirse” en el alma del poeta que tiene entre las manos, sea éste Garcilaso o cualquiera de los otros veintidós que aparecen en su colección. Su propósito de “defensor nacio-

⁷³ Son muchos los poetas italianos de este siglo –alguno galardonado con un Premio Nobel de Literatura– que en pleno triunfo del Hermetismo por los años 30 y 40, además de creadores fueron auténticos maestros en el arte de la traducción: pienso en Ungaretti, Montale, Quasimodo, Solmi o Sereni, entre otros. Como ejemplo de lo que me parece un auténtico “trasvase espiritual”, citaría el que se lleva a cabo contemporáneamente entre dos poetas absolutamente coetáneos de la talla de Eugenio Montale –Premio Nobel de Literatura en 1975– y Jorge Guillén, Premio Cervantes en 1976 (J. Arce 1982: 345-353), que llegaron al punto de traducirse recíprocamente sin ellos saberlo por el simple hecho de sentirse cerca del alma y de la poesía del “otro” (A. Arce 1998a).

nalista a ultranza” de la poesía española, le impulsó a emprender el trabajo de “presentarla en traje italiano” (Masdeu 1786: 16), pero sin amor de poeta, y eso se percibe con claridad en su texto.⁷⁴

Pero pese a su buena intención —que en ningún momento he puesto en duda— y pese a su esfuerzo por buscar corrección, dignidad y honradez en su versión —que no es poco para un traductor— creo que Masdeu le hace un flaco favor al que se considera padre del Renacimiento español. Precisamente donde el original rezuma perfección y belleza en las repeticiones y juegos de palabras, de sonidos eufónicos, de matices, de lamentos sentidos o de hermosos epítetos, el traductor recurre demasiadas veces a elementos de relación innecesarios, a sustituciones de palabras o inversiones injustificadas en el orden sintáctico que desvirtúan un texto de excepcional valor poético que un “bienintencionado” jesuita exiliado no creemos que haya logrado transmitir a los detractores italianos de lo español.

Y para terminar, ya que hasta ahora he hablado de Garcilaso de la Vega como poeta “traducido”, qué mejor que finalizar con sus propias palabras que reflejan tanto la idea que tenía sobre la traducción literaria en prosa como su reconocimiento de la dificultad que entrañaba la técnica traductora:

Fue muy fiel traductor [se refiere a Boscán], porque no se ató al rigor de la letra (como hazen algunos) sino a la verdad de las sentencias, y por diferentes caminos puso en esta lengua toda la fuerza y el ornamento de la otra. [...] Siendo a mi parecer tan dificultosa cosa traducir bien un libro como hacelle de nuevo, dióse Boscán en esto tan buena maña, que cada vez que me pongo a leer este su libro [...], no me parece que le hay escrito en otra lengua.⁷⁵

⁷⁴ Preocupación “teórica” por la poesía, sin embargo, la demostró en ambas lenguas y con sendas obras: es autor de un *Arte poética fácil: diálogos familiares en que se enseña la poesía* (Valencia 1801; hay otra edición (Valencia, ofic. de Burguete 1805) en la Biblioteca Real de Madrid) y de *Arte poetica italiana di facile intelligenza [...]* (Parma 1803). Utiliza la forma dialogada entre el maestro Metrofilo —es decir, amante de la medida del verso— y su discípula Sofronia. Quizás lo más interesante sea la defensa que hace de la rima asonante ya que en Italia “*se ne è perduta la memoria*” (Cian 1895: 52).

⁷⁵ Garcilaso hace estas interesantes declaraciones teóricas sobre el modo de traducir en una carta publicada, a modo de dedicatoria, en los preliminares de la traducción castellana que Boscán hizo de *El Cortesano* de Castiglione (Martín Nuncio Envers

Con esta clara defensa de la versión *ad sensum* y no *ad litteram*, como si se tratara de un moderno teórico de la traducción, ¿hubiera estado Garcilaso satisfecho del trabajo realizado con su obra a pesar de que hubiera reconocido el esfuerzo del jesuita? La respuesta nunca podremos saberla.

1544, fol. V r.). En ella alaba el trabajo de su amigo quien, poco antes, había explicado cómo lo había llevado a cabo: “Yo no terné fin en la traducción deste libro a ser tan estrecho que me apriete a sacalle palabra por palabra, antes, si alguna cosa en él se ofreciere, que en su lengua parezca bien y en la nuestra mal, no dexaré de mudarla o de callarla” (fol. III r.).

Bibliografía

Libros:

- Alonso, Dámaso (1958): *La poesía de San Juan de la Cruz*, Madrid: Aguilar.
- Arce, Joaquín (1973): *Tasso y la poesía española*, Barcelona: Planeta.
- (1982): *Literaturas Italiana y Española frente a frente*, Madrid: Espasa Universitaria.
- Batlloori, Miguel (1966): *La cultura hispanoitaliana de los jesuitas expulsos (1767-1814)*, Madrid: Gredos.
- Cian, Vittorio (1895): *L'immigrazione dei Gesuiti spagnuoli letterati in Italia*, [s/l. y s/a. pero dentro de] *Memorie della Reale Accademia delle Scienze di Torino*, Torino: Clausen (especialmente pp. 50-54).
- Di Pinto, Mario (1992): *Garcilaso de la Vega. Le egloghe*, Traduzione e note a cura di [...], Torino: Einaudi.
- Frías, Lesmes (1914): *La Provincia de España de la Compañía de Jesús (1815-1863)*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- Masdeu, Juan Francisco (1786): *Poesie di ventidue autori spagnuoli del Cinquecento*, Roma: Luigi Perego Salvioni.
- Rosso Gallo, María (1990): *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico*, Madrid: Anejo XLVII del Boletín de la Real Academia Española.
- Segre, Cesare (1974): *Le strutture e il tempo*, Torino: Einaudi (especialmente pp. 161-182). Traducción española en 1976: *Las estructuras y el tiempo*, Barcelona: Planeta.
- Vega, M^a José/Carbonell, Neus (1998): *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid: Gredos.

Artículos en colecciones:

- Arce, Ángeles (1987): “La primera égloga de Garcilaso en la Italia del Settecento”, en: Julio César Santoyo et al. (eds.): *Fidus Interpres. Actas de las Primeras Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción*, León: Universidad de León, vol. I, pp. 208-214.
- (1990): “Pietro Monti y su versión de la *Égloga I* de Garcilaso”, en: Margit Raders/Juan Conesa (eds.): *II Encuentros Complutenses en torno a la traducción*, Madrid: Universidad Complutense, pp. 291-295.
- (1996a): “Consideraciones sobre una curiosa traducción dieciochesca (Fernández de Palazuelos)”, en: *El mundo hispánico en el Siglo de las Luces* (Actas del Coloquio Internacional *Unidad y diversidad en el Mundo Hispánico del siglo XVIII*), Madrid: Editorial Complutense, I, pp. 371-386.
- (1996b): “Un juego de mesa para amantes dieciochescos”, en: Darío Villanueva/Fernando Cabo (eds.): *Paisaje, juego y multilingüismo* (Actas del

- X Simposio de la SELGYC), Universidade de Santiago de Compostela, II, pp. 51-63.
- (1998a): “Joaquín Arce como intermediario entre Montale y Guillén”, en: Nieves Muñiz/Francisco Amella (eds.): *Strategie di Montale* (Atti del seminario Internazionale di Barcellona su *La costruzione del Testo in Italiano*), Firenze: Franco Cesati, pp. 191-205.
 - (1998b): “Una interpretación dieciochesca de *Il giorno* de Parini”, en: Giovanna Calabrò (ed.): *Signoria di parole. Studi offerti a Mario Di Pinto*, Napoli: Liguori, pp. 51-58.
 - (1999a): “Un título bien escogido para una traducción (Parini – Fernández de Palazuelos)”, en: Ladrón de Guevara, Pedro Luis (ed.): *Homenaje al Profesor Trigueros Cano*, Universidad de Murcia (en prensa).
- Calabrò, Giovanna (1968): “Tradizione culturale gesuitica e riformismo illuministico: Juan de Osuna e le *Notizie letterarie* (1791-92)”, en: *Saggi e ricerche sul Settecento*, Napoli: Istituto Italiano per gli studi storici, pp. 513-574.
- Calvo Rigual, Cesáreo (1998): “Dos traducciones de *Orestes* de Vittorio Alfieri: Notas para su estudio”, en: Joaquín Espinosa (ed.): *El Teatro italiano. Actas del VII Congreso Nacional de Italianistas*, Valencia: Universitat de València, pp. 131-139.
- Cladera, Cristóbal (1787-1791): *Espíritu de los mejores diarios que se publican en Europa*, Madrid.
- García Yebra, Valentín (1987): “Protohistoria de la traducción”, en: *Fidus Interpres*, Universidad de León, vol. I, pp. 11-23.
- Mazzeo, Guido Ettore (1977): *Los jesuitas españoles y la cultura hispano-italiana del siglo XVIII*, Tortosa: Centro Asociado de Tortosa de la UNED, pp. 2-19).
- Torre, Esteban (1987): “Garcilaso y Boscán en la historia de la traductología española”, en: *Fidus Interpres*, Universidad de León, vol. I, pp. 148-155.

Artículos de revistas:

- Arce, Ángeles (1995): “Puntualizaciones sobre una ‘casi’ desconocida traducción de la *Égloga I* de Garcilaso”, en: *Cuadernos de Filología Italiana*, Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 2, pp. 91-119.
- (1999b): “Il giorno ‘interpretato’ da un gesuita spagnolo (Approccio al parinismo ispanico del Settecento)”, en: *Rivista di Letteratura italiana*, Pisa (en prensa).
- Fucilla, Joseph (1959): “Una versione sconosciuta settecentesca dell’*Égloga Primera* di Garcilaso”, en: *Quaderni ibero-americani*, Torino, 24, pp. 595-600.

- Lapesa, Rafael (1972): "El cultismo semántico en la poesía de Garcilaso", en: *Revista de Estudios Hispánicos*, Puerto Rico, II, pp. 33-45.
- Marcu, Alexandru (1924): "La Spagna e il Portogallo nella visione dei Romantici italiani", en: *Ephemeris Dacoromana* (Annuario della Scuola Romana di Roma), Roma: Libreria di Scienze e Lettere, II, pp. 66-222.
- Mari, Michele (1988): "Tiraboschi e Bettinelli: un'amicizia erudita", en: *Giornale storico della letteratura italiana*, CLXV, pp. 228-279.
- Mele, Eugenio (1914): "Sonetti spagnuoli tradotti in italiano", en: *Bulletin Hispanique*, XVI, pp. 448-457.
- Romera Castillo, José (1981): "La técnica del *Ubi sunt* y su utilización por Nicolás Fernández de Moratín", en: *Revista de Investigación*, Soria, V, 1/2, pp. 115-133.
- Tejerina, Belén (1984): "Las reseñas de libros españoles en las *Effemeridi letterarie di Roma* (1772-1798)", en: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIII, 1, pp. 311-326.